

博士学位請求論文 概要書

漢代美術と四川の地域文化

檜山 満照

本論文は、後漢時代（二五〇～二二〇）の四川地域で生み出された造形美術に着目し、それを育んだ地域文化の位置付けを、漢代美術という総体の中に探るものである。

中国の西南部に位置する四川地域は、古来より「沃野千里」、「天府」と美称される地である。峻岳に囲まれたその地勢や、常に夷民社会と境界を接し、時にはそれと混在してきた歴史地理的情况は、統一王朝内でのこの地域の独自性、独立性ばかりを際立たせてしまいがちである。しかし、その歴史を大局的にみるならば、決して中原や長江中下流域と、政治的、文化的に没交渉であったわけではなく、南北二極と常に相関する機能と役割をこの地域は果たしてきたのであった。秦による史上初の全土統一を経たのち、広大な版図を領しながらも一元的な支配秩序を確立させたのが漢王朝であった。この時代、各地の固有の文化はその秩序の中に編入され、大きなうねりとともに再編成されていった。そして新たな地域文化として起ち上がっていったのであるが、その動態がかたちを伴って表出したものが造形美術であるに他ならない。本論文では、漢代美術のダイナミズムの中でこの地域の特異な造形を論じていく意義を、ここに定めた。はたして蜀地は、統一王朝期に文化的特色をどの程度まで保ち得たのであろうか。古来よりこの地域にひとつの文化圏が形成されていたことは、もはや自明のことといえよう。そうであるならば、それを独立した文化圏として捉えるのみではなく、四川地域をひとつ視座として、「中央」と「地域」、あるいは「総体」と「部分」の関係性のありようを実証的に検証していくことも、漢代美術の総合的で本質的な理解に不可欠なのではなからうか。そこで、本論文では二部にわたって、第三の極としての四川地域の位置付けを漢代美術において敷衍的に検証することを試みた。

まず緒論において、後漢時代の画像石や画像磚から四川の地域性を抽出した先行研究を概観し、それに対する本論文の問題意識を提示した。そして、「官営工房の動向」と「儒教の礼教主義」、このふたつのトピックを立てて、漢代美術という総体と四川地域の関係性を具体的かつ客観的に立体視するという研究の目的を示した。

緒論につづく本論の構成は次の通りである。

第一部 銅鏡の生産体制と官宮工房の動向

序章

第一章 広漢郡製作の紀年鏡の資料的意義

第二章 広漢郡製作の元興元年銘鏡の製作事情―紀年の偏在に関する考察その一―

第三章 桓帝・靈帝代の作例の製作事情―紀年の偏在に関する考察その二―

終章 広漢郡製作鏡の意義と官宮工房の動向

第二部 漢代画像と儒教の礼教主義

序章

第一章 四川における「聖人」の一表現―三段式神仙鏡の画像解釈をめぐって―

第二章 漢代画像にみる聖帝像の機能

第三章 仏教受容前夜の四川―その死生観に関する図像学的考察―

第四章 漢代画像石にみる荊軻刺秦王図―義士の英雄化と神仙化の契機をめぐって―

終章 画像資料からみた儒教的徳目実践の目的

以下に各々の概要を記す。

第一部 銅鏡の生産体制と官営工房の動向

第一部では、ひとつ目のトピックである「官営工房の動向」に着目して「中央」と「四川地域」の相関関係を検証した。官営工房の動向を追っていくに際して取り上げた作品は、後漢時代の銅鏡である。

第一章 「広漢郡製作の紀年鏡の資料的意義」では、広漢郡（現在の四川省成都市の東北、広漢市と綿陽市にかかる一帯）で製作されたことを銘文に明記した一群の基準作例、計二〇面の資料性を整理した。計二〇面を通覧した結果、浮彫りとなった検討課題は以下の二点であった。

① 広漢郡製作鏡の紀年は、二世紀初頭の元興元年（一〇五）を境として以後四〇年間みられず、二世紀中頃から始まる桓帝・靈帝代で再び集中してみられる。この偏在は何に起因するものなのか。

② 判明しているその出土地は、製作地である広漢郡から遠く隔たった広範囲の地点に分布している。つまり、製作地と分布地にズレが認められる。なぜ、紀年をもつ当地製作の鏡は当地で出土しないのか。

この特異な性質を偶然によるものと即断せず、何らかの要因による必然と捉える見地から出発してそれを積極的に探っていくことが、後漢鏡研究における広漢郡の位置付けを確定させる上で不可欠であることを明確にした。このふたつの検討課題は、別個に解決し得るものではない。一群の鏡が本来的に備えていた性格、すなわち、流通範囲に直結するその製作目的を検討していく過程で、各々が関連するものとして解決をみるとの想定を示した。

第二章 「広漢郡製作の元興元年銘鏡の製作事情」では、第一章の検討課題を踏まえて具体的な製作事情の検討に入った。ここでは、一群の作品を紀年の偏在によってふたつに大別したうち、元興元年（一〇五）グループの製作事情を論じた。その考

察は、銘文中にみる「廣漢造尚方明竟」という製作工房を記したと思われる句に足がかりを求め、中央の「尚方」と一地方である「廣漢」が銘文中に併記される矛盾を合理的に説明することを試みた。考察の結果、

① 銘文中にみる「廣漢」は、広漢郡に設置されていた広漢郡工官をさす。

② 当時、中央の尚方と地方の工官は、ともに御用器の製作を担当する官営工房として併存しており、工官は尚方の発注を受け製品を物納する、という相互関係が成り立っていた。

③ 一世紀末からの宦官勢力の伸張に伴い、尚方は彼らの奢侈な生活に直接奉仕する官署として強化拡充が図られた。

④ 遅くとも、鄧皇后一族の近臣として権勢を振るった宦官蔡倫が尚方令となった永元九年（九七）には、尚方は宦官勢力の保護管理下に置かれた。当時、宦官はたびたび宮中への奢侈品献上をおこなっており、それらの奢侈品には、彼らの私官と化した尚方と、その尚方への物納を担当していた工官製作のものが用いられたと考えられる。

⑤ すなわち、その奢侈品のひとつが元興元年銘鏡である。「廣漢造尚方明竟」という句は、「廣漢にて尚方の明竟を造作す」と釈読するのが適当であり、宦官掌握下の尚方からの発注により広漢郡工官で製作されたことを伝えるものであると考えられる。

以上の結論を得るに至った。元興元年銘鏡が上輸を目的とした公的な奢侈品として製作されたのであれば、当然ながら、それは流通経路とその流通範囲にも直結する。製作地と分布地に認められたズレの要因は、こうした公用品としての性格に求められるのである。

第三章 「桓帝・靈帝代の作例の製作事情」では、第二章の考察結果をもとに、引き続き紀年が偏在する要因を検討した。この章では、元興元年以後、桓帝・靈帝代に至るまでの官営工房の動向を、史書の記述を中心に検証した。それを追ってみると、① 二世紀初頭、幼帝を次々と擁立して専権をほしいままにした鄧太后は、度重なる天災を理由として、延平元年（一〇六）

を皮切りに、尚方を含む中央官署を対象とした儉約策を展開した。

- ② 広漢郡製作鏡の紀年は、その前年にあたる元興元年（一〇五）を境として当面みられない。つまり、この儉約策は紀年の偏在と矛盾しない。

- ③ 文献史料は、延平元年以降も鄧太后により儉約令が散発的に発布されたことを伝えている。それは永寧二年（一二一）の鄧太后の崩御後も継続され、儉約の矛先は、無用の奢侈品を製作する尚方にも依然として向けられていた。そのような状況下では、尚方の下請け工房であった工官が復興の機会を得たとは考えにくい。

- ④ しかし、二世紀中頃から始まる桓帝代に官営工房は復興の兆しをみせ、それは続く靈帝代に未曾有の活況を呈するまでに至ったものと思われる。王符、呂強、そして蔡邕。自らが仕える王朝の行く末を憂い案じた彼らの言説からは、工官を含めた官営工房の活発な活動を垣間見ることができた。

- ⑤ 広漢郡製作鏡の紀年は、元興元年（一〇五）以後四〇年間みられず、二世紀中頃から始まる桓帝・靈帝代で再び集中していた。すなわち、ここにおいて、史書から判明する官営工房の消長が、やはり広漢郡製作鏡の紀年の偏在と同調していることが明らかになった。

第二章の論旨と合わせて、後漢時代の広漢郡における鏡の製作動向に関して一定の見解を提示することができた。「紀年の偏在」そして「製作地と分布地のズレ」は、やはり偶然によるものではない。二世紀の政局と、それに連動せざるを得ない官営工房の動向に起因した必然の結果であったとの結論に至ったのである。

後漢時代後期、成都平原に鑄鏡業の中心地のひとつが形成されていたことは疑いのないことであるが、いまに伝わる作品は決して多くはない。しかしながら、それらの作品の資料的意義は極めて大きい。単に圖像文様で当時の思想文化を伝えているだけではない。また、既存の後漢鏡の地域様式の枠組みに一石を投じる、という考古学上の型式学的見地による意義ばかりで

もない。それは、史書には記されない官宮工房の製作動向を如実に映した貴重な資料でもあった。金工品の生産、管理、流通システムの具体相を解明し得る情報が、その円形の鏡胎に内包されているのである。今後、新出、新報告の作品がさらに多くのことを実証していくに違いない。

第二部 漢代画像と儒教の礼教主義

第二部では、ふたつ目のトピックである「儒教の礼教主義」を手がかりとして、四川地域を基軸に漢代美術における「総体」と「部分」の相関関係を検証する。ここでの考察で取り上げた作品は、銅鏡の他、画像石、石闕等の後漢時代の画像資料である。

漢王朝による一元的な支配秩序は各地の固有の文化をそこに編入していったが、それを統合した基本的支配理念こそが、儒教の礼教主義であった。これは国家の諸制度のみならず、郷里社会の民衆レベルに至るまで広く及び、その一々の行動を規定していた。礼教主義に基づくその支配理念は、自ずと当時の造形美術をもそこに組み込んでいった。それに資する「教化の道具」としての美術は、漢という巨大な王朝をイデオロギーの面から支える一助にもなっていたのである。しかし、秦漢統一期を迎え、それまで各地で保持されてきた固有の文化はたしかに一元的な支配秩序に編入され、個々の特色は次第に希薄になっていったであろうが、再編成を経たのち、それが表出した造形美術の面においてまで、その内容と役割がかように一元的で画一的であったはずはない。第二部では、漢代美術という大枠のなかで地域文化を論じていく意義をそこに定め、中国西南部に偏在する「四川」という視座を基調として、造形美術において新たに起ち上がっていった地域文化を抽出し、それを生み出した思想観念を画像資料中に読み取ることを試みた。

第一章「四川における「聖人」の一表現」では、四川出土の三段式神仙鏡の図像解釈を通して、後漢の蜀地に生きた人々が志向した理想的世界観の様相を明示することを試みた。特異な図像配置をみせる三段式神仙鏡の図像解釈に関して、新出作品の調査で得られた知見に基づいて従来の図像解釈に再検討を加え、以下の所見を得た。

① 綿陽市何家山一号崖墓出土鏡、および邛崃市文物管理所藏鏡の銘文には、「堯帝賜舜二女」という句が見受けられ、これが下段にあらわされた人物とその主題にあたる。

② 下段の主題は、上古の聖帝である堯と舜の間でおこなわれた禪讓の経緯に取材しているが、「舜に二人の娘を娶らせる」という、堯から舜に与えられた試練のひとつがとりわけクローズアップされている。

③ 劉向『古列女伝』を参照するならば、舜の二人の妻には、婦道の模範的な実践者としての役割が与えられていた。堯と舜は、それぞれ儒教的徳目である「仁徳」と「孝徳」を象徴する聖人である。彼らに加えて、「婦道」を象徴する二人の妻をあらわすことにより、儒教的徳目が実践された理想的な社会のイメージをそこに具現したと考えられる。

④ 上段の主像は、従来、北辰を神格化した天皇帝とされてきたが、前出の新出作品の図像と銘文から、これは赤子を抱えた九子の母であると考えられる。この上段の主題は、婦道の実践を強調する下段のそれとも同調しており、四川出土の三段式神仙鏡では、母性の發揮とそれにより実現される理想的な社会の姿が主要なテーマとなっている可能性が高い。

⑤ 下段にあらわされた聖人たちの姿には、中段の西王母と東王公と同様に、神仙の定型表現である羽翼が明確に認められる。

⑥ これを重視するならば、当時の蜀地では、上古の聖人は単なる勸戒的な存在ではなく、神仙的な享樂的性格が付加された特異な存在として認識されていたと思われる。そして、現世において儒教的徳目を実践することは、彼らに追随して死後仙境へと到る資格を得るための行為でもあると考えられていたことが想定される。

儒教の聖人でさえも仙籍に列し、その標識として羽翼を付加するという直截的な表現には、この地域の文化的土壌を反映し

た享樂的な志向のあらわれとも見て取れ、それは同時代に当地で熱を帯びた西王母に対する篤い信仰と軌を一にする、という見解を提示した。第一章で論じた当地の思想観念、すなわち、儒教的徳目の実践をも仙境へと到る手段とみなしてしまう死生観は、仏教受容前夜における四川の宗教観の様態として、第三章での論証に深く関わってくるのであった。

第二章「漢代画像にみる聖帝像の機能」では、第一章の論旨を起点として、考察対象を三段式神仙鏡のほか同時代の画像石にも広げ、そこに散見される上古の聖帝の肖像描写の機能を検討した。その結果、

- ① 三段式神仙鏡の作例を集成してみると、下段では構図を踏襲しながらも、そこにあらわされる聖帝像は可変的な要素であったことが知られ、聖帝のうちには、堯、舜をはじめ、蒼頡、沮誦、神農など多くのヴァリエーションが確認された。
- ② これらの聖帝はみな、「新たな秩序を創出した」実績をもつことに共通点があり、例外なく地上の中心に聳える建木とともにあらわされていることから、その像は「安定した地上世界を表象する」という機能があったと考えられる。
- ③ 墓葬美術作品である画像石に確認される堯舜禪讓図では、神仙がともに描き込まれるのがひとつの特徴である。これは、禪讓という理想的な帝位の継承に対する、天の感応、祝福の証であり、堯と舜が創出する秩序は、死者の赴く世界、すなわち仙境においても援用可能なものであると考えられていたことが推察される。
- ④ 帝位と王朝の推移が堯から始まることを強く意識した作例が確認できることも、画像石にみる堯舜禪讓図の特徴である。
- ⑤ 墓葬美術に見出される堯舜禪讓図には、禪讓という秩序の創出にみずからの淵源を求め、聖帝の苗裔であるという民族理念を確認する機能があったと想定される。当時の墓域には、文字に拠る墓碑と図像に拠る画像石、異なる手法でみずからの淵源を表明したふたつの石造物が併存していたものと思われる。

以上の結論を得るに至った。やはり、聖帝像の機能とその役割は、儒教的礼教主義に資する教化の道具に限定されるものではない。それは実に多面的であった。時には君主に対して王朝盛衰の道理を示す勸戒的肖像画ともなったが、それは同時に、

安定した地上世界を表象するものとして、当時の世界観を視覚化した鏡の図案にも用いられていた。さらに、墓葬美術中の聖帝像には、みずからの淵源を表明するという機能も想定されたのである。ただし、ここで明らかとなった多面的な機能は、特定の地域の作品に限定されるものではなく、管見に触れた限りでは、それは各地に点在する作品で普遍的に認められるものであった。もつとも、より限定的に、聖帝自体の選択とその図像表現に焦点を絞れば、そこには地域差が認められるのもまた事実であった。例えば、三段式神仙鏡の作例の中でも、四川地域製作のそれでは堯舜禪讓を好んで主題に選択している感が見受けられ、それとともに、舜の二人の妻が象徴する婦道の実践を強調することに力点が置かれているように思われた。また、それとは対照的に、山東省莒県の孫熹闕でも同じく堯舜禪讓の場面があらわされていたが、そこでの女性像は、婦道ではなく世襲を象徴するものであった。そして、その女性像を増減することによって、帝位の移讓方法を巧みに描き分けていたのであった。個別の論証をさらに積み重ね、こうした固有の地域的展開をより明確にしていくことが、今後の課題として明確になった。

第三章 「仏教受容前夜の四川」では、後漢の蜀地で展開した宗教観と死生観を検討する題材として、この地域に遺る初期仏教図像に着目した。当該作品に関しては、今なお「神仙思想と混交されたもの」という評価が根強いように思われるが、その一方で、仏教信仰と混交されたといわれる当地の神仙思想の具体相、あるいは他地域のそれとの差異については、これまで十分に論じられてはいなかった。文献史料のほか、各地に遺る画像資料を参照するならば、崑崙仙境を志向する神仙思想そのものは、ひとつの理想として当時遍く共有されていた。つまり、いわゆる「神仙方術的仏教」が何故蜀地で芽生え定着したのか、という根本的な疑問は、なお解消されていなかったのである。

仏陀は死者の靈魂の行方に深く関わる存在として受容されていたと考えられる以上、あらためて当地の死生観の実相を検討しなければならぬ。ここでは、墓域の入口に建つ石闕にあらわされた図像を手がかりとして、当時の思想界の主流であった儒教による観点を基調としながら考察を進めた。その結果、大部分で第一章での考察内容を追認することになった。すなわち、

- ① 四川に現存する石闕にあらわされた図像には、「仙境へと連なるイメージをもつ図像」と、「儒教的背景をもつ歴史故事図像」、このふたつのタイプに大別することができる。
- ② この点は、山東省嘉祥県の武梁祠のほか、同時代の石刻作品にも共通して認められるところであるが、四川の作品では、図像配置においても、あるいは図像表現においても、両者を明確に区別することなく文字通り混在させるかたちであらわず点に特徴がある。
- ③ つまり、第一章において、三段式神仙鏡の図像解釈を通して導き出された当地特有の「儒教的かつ神仙的な重層性をもつ図像」が、石闕においても同様に認められた。
- ④ 石闕の造営者の意図を復元するならば、まず彼らは、墓城の入口に建つ広告塔ともいふべき石闕に、理想的な聖賢や孝子が登場する歴史故事を刻し、みずからを登場人物に擬え、そこを訪れる者に対してその徳行をアピールした。しかし、彼らの享樂的な願望は、同時に死後の世界をも志向していた。彼らにとって、聖賢や孝子は天に嘉され仙境に到達した人物たちであった。聖賢や孝子に勝るとも劣らない忠義や孝の実践を通して、みずからも彼らに追随するかたちで仙境へ到達することを願っていたと考えられる。すなわち、儒教的徳目の実践をも仙境へと到る手段とみなしていたのである。
- ⑤ 四川の鏡や石闕に見出されるそのような「神仙的聖賢」の存在は、新来の仏陀さえも受容する際に、思想的下地として作用した可能性はないであろうか。造形作品中の図像に依拠するならば、儒教と神仙思想が渾然一体となった理想的世界観を背景に、胡人が齎した仏像さえも「神仙的仏陀」として受け入れ、享樂的な来世を叶えてくれる神として他地域に先駆けてそれを墓室に持ち込むに至った、という状況も、積極的に考えていく必要があるように思われる。こうした大局的な捉え方の妥当性や、その先後関係については、今後さらなる検討が欠かせない。しかし、後漢の蜀地において仏陀が図像化される際に下地となった思想観念は、一樣に西王母のもとへの昇仙を願う単純な神仙思想などではなく、儒

教の聖賢をも取り込んで当地で展開した理想的な世界観であったことを、画像資料から明らかにし得たものと考ええる。

第四章 「漢代画像石にみる荊軻刺秦王図」では、始皇帝にまつわる故事として伝えられ、後漢の画像石の題材としても盛行した「荊軻刺秦王図」に着目した。当時において義士荊軻は、命を賭して始皇帝という巨悪に立ち向かった英雄であった。ひとつには、荊軻が儒教的徳目である義を象徴する人物であり、礼教主義による支配理念に関わりをもつと想定されること。ふたつには、この故事を主題とした作品は広範囲の地域に点在しており、なおかつそこには図像表現上の地域差が認められること。以上ふたつの点から、荊軻刺秦王図は、統一王朝による一元的な支配秩序のうちに新たに起ち上がった地域文化の一端を、画像資料の面から把握する格好の題材になるものと考えた。各地域の作例の構図と登場人物を整理した第二節までの考察を要約すると、

① 「画面中央に匕首が刺さった柱を配し、その左右に、取り押さえられる荊軻と、逃げ回る秦王を相対させる」という基本構図は、不可変の要素として各地で踏襲されている。

② その構図と登場人物には、『史記』刺客列伝の内容にそぐわない部分も認められる。よって、『史記』とは別系統の異聞に基づいた粉本や図解書の類が存在し、それが広く流布していた状況が想定され、その過程において、可変的な図像要素を増減することによって画面の再構成がおこなわれたものと考えられる。

③ 各地で生じた荊軻刺秦王図のヴァリエーションのうち、陝西省神木県出土の作品にみる柱の表現が注目される。前記の基本構図を踏襲しながらも、匕首が刺さった柱のみ屈曲した樹木のような形状に改変されており、そこには仙境としての崑崙山のイメージが投影されていたと考えられる。

以上の所見を得た。とりわけ注目したいのは、義に殉じた荊軻を描くことによって儒教的な倫理観を宣揚するねらいがあったはずのこの場面に、仙境のイメージが看取される点である。というのも、孝義の実践が天に祝福され、荊軻が仙籍に列せら

れることを切望していた当時の民衆の願望を、そこに読み取ることができるからである。そしてそれは、四川の作品を中心に第二部第三章までに論じてきたところの、「現世において儒教的徳目を実践することの目的」と、重なり合い浮かび上がってくるのである。

ここで第二章「漢代画像にみる聖帝像の機能」で得た結論がオーバーラップしてくる。礼教主義に資する歴史故事の機能は、やはり多面的なのであった。荆軻の伝説は、時には反秦感情を吐露する題材として口承反復され、また時には儒教的な倫理観を宣揚するための教訓物語ともなった。これに加えて、義士荆軻の姿に仙境の住人としてのイメージを重ね合わせることによる、この伝説は、儒教的徳目の実践を通してその実昇仙を遂げるといふ、利己的な昇仙願望の隠喩的表象にもなったのである。

以上、四章にわたる考察から繰り返し浮かび上がったのは、画像資料が示す儒教と神仙思想の濃密な相関関係である。画像資料が示している死生観や理想的社会の姿からは、二律背反して並存した両者による交渉と混交が、民衆の間では著しく進んでいた様相を目の当たりにすることができる。現世において儒教的徳目を実践することは、一様に礼教主義のみを拠り所とした行為であったとは思われない。それは、死後の世界をも志向したものであったに違いない。聖賢、孝子、列女、義士等の肖像描写もまた、教化の道具という画一的な役割のみを果たしていた訳ではない。今に遺る画像資料を具に観察するならば、そこからは、その姿を借りて多様な感情を表現する術を常に模索していた民衆の、確かな息吹を感じ取ることができるように思うのである。

いまに遺る作品が示す現象を重視するならば、儒教的徳目の実践をも仙境へと到る手段とみなす死生観と、その画像表現は、四川地域の漢代美術を特徴付けるひとつの視点として提起して差し支えないであろう。ただし、性急にそれをこの地域に固有のものとして結論付けて完結させず、漢代美術という大枠の中でそれがどの程度まで有効な視点であるのか、他地域の作品の画像表現に則して敷衍的に検証していくことが肝要であろう。

圧倒的な質量をもつ漢代美術という総体を担ったのは、版図内で起ち上がった地域文化であった。他地域では望むべくもない豊富な現存作例に恵まれた稀有な地域として、その中における四川の意義は実に興味深く、実に重要である。二部にわたる考察を通してそれに一応の答えを提示するのであれば、それは、漢代美術をかたちづくった地域的展開の動態に対して四川では実証的な理解が可能である、ということにこそあるのではなからうか。潤沢な地下資源と、それを活かし保持してきた伝統的手工業技術、夷民社会と複雑な入り組み方を呈して広がった漢人社会、さらには輻輳する西域や東南アジアへの交通路、等々、四川地域を取り巻く諸々の潜在的な状況は、おのずと中央と緊密な関係を結んでいく条件として作用した。そしてそれに加えて、今に遺る現存作例は他地域に比して豊富なのである。これらの材料は、「中央」と「地方」、あるいは漢代美術という「総体」と、それを形成した地域文化という「部分」の関係のありようを具体的に実証していく格好の舞台を整え提供してくれるのである。

本論文は、漢代美術にみるひとつの地域的展開をある程度まで実証したケーススタディを過ぎるものではない。しかし、圧倒的な質量をもって我々の眼前にある漢代美術を見据える際に、中原に中心軸を置かない「四川」という視座に拠ることの有効性を提起し得たものと考ええる。